

Les choix intertextuels de l'Oulipo

RAOUL DELAMAZURE
Université de Paris-Diderot, France

Résumé

Alors qu'on peut penser qu'il est évident que les productions de l'Oulipo soient de la littérature à partir de la littérature, nous nous proposons de problématiser le recours aux emprunts intertextuels dans les textes à contraintes et de penser qu'ils relèvent d'un ensemble de choix : choix d'une certaine lisibilité, choix d'une forme de connivence, choix de la dissimulation plutôt que de la représentation des emprunts. Paradoxalement, nous verrons que ce choix d'une parole empruntée engage la question de la subjectivité dans les textes contraints.

Mots-clés : Oulipo, intertextualité, citation, littérature à contrainte.

Abstract

One might think that the link between Oulipo and intertextuality is obvious and therefore unquestionable. However, this paper argues that the presence of intertextual procedures in constraint writing is the result of several choices: the seek (search) for readability, the seek (search) for a kind of communication with the public, the choice of unrepresented rather than represented quotations. Eventually, this importance given to intertextuality stresses the issue of subjectivity in constraint literary productions.

Keywords: Oulipo, intertextuality, quotation, constraint writing.

Il est certain que les auteurs oulipiens recourent fréquemment à l'intertextualité : il n'y a qu'à parcourir les titres de *La Bibliothèque oulipienne* pour trouver des volumes consacrés à des matériaux littéraires préexistants, comme *Sanctuaire à tiroirs* de Jacques Duchateau¹ ou *Alexandre au greffoir* de Marcel Bénabou², ou des titres de volumes qui sont en eux-mêmes une allusion intertextuelle, comme le numéro collectif *La Cantatrice sauve*³ ou *Comment j'ai écrit un de mes livres* d'Italo Calvino⁴.

¹ Duchateau, J., *Sanctuaire à tiroirs*, *La Bibliothèque oulipienne*, 17, 1981.

² Bénabou, M., *Alexandre au greffoir*, *La Bibliothèque oulipienne*, 29, 1986.

³ *La Cantatrice sauve*, *La Bibliothèque oulipienne*, 16, 1981. Ce texte, ensemble de variations homophoniques autour de la cantatrice Montserrat-Caballé, tient son titre de la célèbre pièce d'Eugène Ionesco *La Cantatrice chauve*.

⁴ Calvino, I., *Comment j'ai écrit un de mes livres*, *La Bibliothèque oulipienne*, 20, 1982. Le titre est une reprise de celui de l'ouvrage posthume de Roussel, R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963.

On peut dire, comme le note Claude Burgelin, que la pratique intertextuelle est un des fondements littéraires de l'Oulipo : au sein d'une « bibliothèque universelle [qui] s'offre comme un grenier où piller et dérober. Les oulipiens ont usé à satiété du plagiat, de la parodie ou du second degré⁵ ». Cela est vrai dès les deux manifestes rédigés par François Le Lionnais : dans le premier, on trouve un vers du poème « L'Invention » d'André Chénier, « l'humanité doit-elle se reposer et se contenter, sur des pensées nouveaux de faire des vers antique⁶ ? », dans le second, une traduction homophonique d'un vers de John Keats, « un singe de beauté est un jouet pour l'hiver⁷ ». Les différentes versions du *Voyage d'hiver*⁸ apparaissent ainsi comme l'emblème de l'intertextualité oulipienne : ces versions successives reprennent un texte de départ qui contient lui-même de nombreuses citations et qui, fondé sur la notion de plagiat par anticipation, fait de la pratique intertextuelle la matière même du récit.

La question des pratiques intertextuelles de l'Oulipo a déjà été abordée à de nombreuses reprises, que ce soit d'un point de vue global ou dans des travaux consacrés à tel ou tel oulipien⁹, chaque critique consignait « au fil de l'eau » la trouvaille intertextuelle permise par sa compétence de lecteur. Ce travail d'érudition, bien que dispersé, a été un outil précieux pour ce travail, dans lequel j'ai trouvé un ensemble suffisant d'exemples que je n'ai pas la prétention de vouloir compléter¹⁰. Toutefois, la plupart de ces travaux se concentre davantage sur le repérage des emprunts intertextuels pour, d'un point de vue énonciatif, décrire leur insertion ou, d'un point de vue poétique, décrire les différents types de transformations opérés sur ces emprunts. Cela s'explique par le fait que le recours à l'intertextualité est souvent considéré comme une évidence : la théorie du texte, qui sert de cadre théorique à l'étude de l'intertextualité, repose sur une analyse des faits de discours à la fois totalisante et anhistorique. S'il semble de prime abord évident que toute œuvre a une dimension intertextuelle, en particulier chez les auteurs oulipiens, se donnant comme programme une littérature au second degré, il faut néanmoins questionner cette évidence, il faut la problématiser : la présence d'emprunts intertextuels dans un texte ne va pas de soi, *a fortiori* dans un texte à contrainte. Pour sortir du cadre conceptuel de la théorie

⁵ Burgelin, C., « Quelques remarques sur le sujet oulipien en guise de préface », *Un art simple et tout d'exécution*, Belfort, Circé, 2001, p. 17.

⁶ Le Lionnais, F., « La Lipo (le premier manifeste) », *Oulipo, La Littérature potentielle : créations, récréations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 21. Cf. André Chénier (1762 – 1794), « L'Invention » : « sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques » (Élégie XIV).

⁷ Le Lionnais, F., « Le second manifeste », *ibid.*, p. 27. Cf. John Keats : « *A thing of beauty is a joy forever* ».

⁸ Perec, G. / Oulipo, *Le Voyage d'hiver et ses suites*, Paris, Seuil, 2013.

⁹ Voir notamment Le Tellier, H., *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, « L'univers littéraire », pp. 173-206, Bénabou, M., « Les ruses du plagiaire : exemples oulipiens » in Vandendorpe, Chr. (éd.), *Le Plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, pp. 17-30, et la thèse de Catherine Lorente, *Citation et Mémoire (Queneau, Perec, Bénabou)*, thèse de doctorat, sous la direction de Claude Mouchard, Université Paris VIII, 2000.

¹⁰ Étant davantage spécialiste de l'œuvre de Georges Perec parmi les auteurs oulipiens, je prendrai chez cet auteur la majorité de mes exemples.

du texte, nous tenterons, après avoir distingué et hiérarchisé les différents types de recours à l'intertextualité spécifiques aux textes contraints, d'étudier ces pratiques intertextuelles et leur revendication par l'Oulipo dans un champ littéraire déterminé. D'autre part, nous tenterons d'intégrer à l'étude de l'intertextualité une subjectivité qui fasse des emprunts intertextuels non un ensemble d'éléments dans un texte que l'on peut décrire, mais le résultat d'un geste intertextuel que l'on peut interpréter¹¹.

1. Intertextualités sous contraintes

1.1. L'intertextualité comme matière première

Pour étudier la spécificité de l'emprunt intertextuel dans un texte contraint, il faut avant tout différencier les textes écrits sous contrainte, selon le rôle qu'ils réservent à l'intertextualité. Tout d'abord, on peut s'intéresser au cas, *a priori* le plus simple, des exercices oulipiens, pour lesquels l'intertextualité joue le rôle d'une matière première. Les textes littéraires offrent une réserve de textes et de citations immédiatement transformables grâce auxquels on peut facilement observer la contrainte. C'est pourquoi la plupart des exercices oulipiens reposent sur une intertextualité discursive, qui reprend et transforme le contenu de textes préexistants. C'est à la fois rapide, c'est-à-dire facile à faire, mais aussi potentiel, c'est-à-dire facile à refaire, notamment dans le cadre d'un atelier d'écriture. On peut ainsi remarquer que le recours à l'intertextualité tient une place importante dès les premières séances de l'Oulipo¹² et que dans *La Littérature potentielle* comme dans l'*Atlas de littérature potentielle*, un exemple sur deux est fondé sur un écrit antérieur¹³. Par exemple, la méthode S+7 ou les permutations de Jean Lescure, les inventaires de Jacques Bens, la Production Automatique de Littérature Française (*P.A.L.F.*) de Georges Perec et Marcel Bénabou, « La Redondance chez Phane Armé » de Raymond Queneau, et tout ce qui relève des principes de la traduction et de la variation, en somme de la manipulation¹⁴. On peut ainsi affirmer qu'une grande partie des exercices oulipiens

¹¹ Voir Marty, É., « L'apologie de l'influence : la citation dans le *Journal* d'André Gide », *Revue des sciences humaines*, 196, 1984, pp. 91-92 : « C'est davantage vers une phénoménologie que l'on doit se tourner en pareille occurrence : la citation est une répétition, soit ! mais ce concept n'engage nullement une interprétation si l'on n'examine pas sa valeur et son intentionnalité [...]. À demeurer dans le discours et dans ses seules catégories, le risque est grand d'oublier la place du sujet dans sa pratique ».

¹² Voir les comptes rendus des premières séances de l'Oulipo par Jacques Bens, *Genèse de l'Oulipo* (1960-1963), Bordeaux, Le Castor Astral, 2005. À la troisième séance, il est ainsi question de faire des bouts-rimés à partir de poèmes de Mallarmé, à la quatrième séance du S+7, à la cinquième séance des alexandrins blancs dans l'œuvre en prose de Hugo, à la dixième séance de la possibilité d'un roman intersectif, à la onzième séance d'une tragédie constituée de vers de Racine et de Corneille, qui serait signée Racaille, et à la douzième séance de la question du centon.

¹³ Oulipo, *La Littérature potentielle*, op. cit., et *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

¹⁴ Voir notamment Perec, G. et alii, *35 variations*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2000.

relèvent d'un art second et tout d'exécution. Comme l'affirme Jacques Bens : « Nous partons de textes existants, c'est-à-dire de faits. Et nous leur appliquons un certain nombre de traitements systématiques et prévus. C'est la démarche même de toute expérience scientifique¹⁵ ». Le texte littéraire source est un « fait », c'est-à-dire que l'on peut s'y reporter. L'emprunt intertextuel a ainsi une dimension opératoire : puisqu'on partage un point de départ commun, on peut refaire l'exercice ou le faire varier.

De plus, l'énoncé connu permet une certaine visibilité de la contrainte, puisqu'on reconnaît à la fois un texte source et sa transformation. Comme le note Jean Lescure lors d'une séance de l'Oulipo, le travail sur des textes préexistants « a une valeur démonstrative : les textes ont un autre contenu que celui que l'on croit¹⁶ ». Même s'il émet ensuite l'hypothèse d'un « texte destiné à être manipulé – et dont, par exemple, on ne livrera pas l'original », il se trouve que les oulipiens ont plutôt fait le choix, dans une forme de communication avec le public, de textes sources connus¹⁷. Quand Raymond Queneau donne un exemple de texte obtenu avec la méthode S+7, il choisit comme texte source une œuvre que toute personne passée par l'école française connaît, « La Cigale et la fourmi », qui devient « La Cimaise et la fraction¹⁸ ».

On peut distinguer un cas particulier parmi ces textes qui prennent la littérature comme matière première : à côté des exercices d'écriture qui transforment un matériau littéraire, on trouve des textes qui ré-agencent ce matériau. Montage, collage, tissage de phrases, de vers ou d'hémistiches, ce type de contrainte réorganise des fragments d'une anthologie de la littérature et parvient à faire du neuf avec du vieux. À la manière des centons de Virgile, morceaux choisis fondus dans un ensemble, Georges Perec et Marcel Bénabou projetaient d'écrire *Le Roman du XIX^e siècle* : « il s'agit de prendre une anthologie de la littérature française au 19^e (genre Lagarde et Michard) et d'en unifier les extraits, de manière à aboutir à un récit dont les chapitres sont des fragments d'Adolphe, d'Atala, etc. jusqu'à Zola¹⁹ ». Les fragments auraient été reliés par un tissu interstitiel qui en assurerait la cohésion pour former un roman intersectif à l'échelle d'un siècle. C'est le même souci de cohérence et

¹⁵ Bens, J., *Genèse de l'Oulipo*, op. cit., p. 55. Voir aussi Lescure, J., « Petite histoire de l'Oulipo », Oulipo, *La Littérature potentielle*, op. cit., pp. 36-37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹⁷ Bien que Raymond Queneau, dans *Exercices de style*, fasse le choix de transformer un texte qu'il a lui-même écrit, on peut estimer que le premier texte de la série, « Notations », fait office de texte source.

¹⁸ Dans le texte de présentation des « variations sur S+7 » rédigé par Raymond Queneau dans *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 151, Queneau précise : « Cela donne, pour une fable bien connue, *La cimaise et la fraction*. La même méthode est ensuite appliquée à un poème non moins connu de Gérard de Nerval ».

¹⁹ Perec, G., « Tentative de description d'un programme de travail pour les années à venir », *Cahiers Georges Perec*, 1, Colloque de Cerisy (juillet 1984), Paris, P.O.L., 1985. Cette présentation peut être trompeuse : il ne s'agissait pas de prendre les extraits dans l'ordre alphabétique, du A d'Adolphe au Z de Zola, mais dans l'ordre dans lequel les extraits se présentent dans l'édition du *Lagarde et Michard du XIX^e siècle* de 1955.

de cohésion que l'on retrouve dans les « enchaînements » de François Le Lionnais, quatrains constitués de quatre vers issus de quatre poèmes différents, arrangés de telle façon qu'ils produisent du sens²⁰. Si cette pratique du centon est une pratique dont l'Oulipo hérite, elle est également une pratique mise en valeur, sous le nom de collage, par une esthétique moderne²¹. La pratique du collage dans les arts plastiques au début du XX^e siècle s'accompagne d'une pratique du collage en littérature, dans le mouvement surréaliste²², dans le mouvement Dada²³, dans le modernisme anglo-saxon²⁴, ou encore dans les avant-gardes textuelles des années 60. Loin de dissimuler les jointures, ce type de montage met en avant son éclatement et représente dans le texte l'hétérogénéité qui le constitue ; c'est le cas, par exemple, de l'œuvre de Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre dix*, dont il parle comme un « collage, un centon [...] aux dimensions d'un livre tout entier²⁵ ». Qu'ils soient exhibés comme fragments ou fondus, il ne reste alors que l'organisation, que l'agencement des emprunts entre eux pour donner une forme à l'œuvre. Le recours à l'intertextualité par les oulipiens participe de ce que le Groupe μ a appelé une « contre-rhétorique²⁶ », c'est-à-dire, dans un renversement de la hiérarchie entre les différentes parties de la rhétorique, d'un primat de la *dispositio* sur l'*inventio*. C'est cette esthétique de la *dispositio* que l'on trouve encore dans les œuvres où une contrainte distributionnelle règle la présence d'éléments intertextuels. Par exemple, dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, chaque chapitre contient 42 éléments prévus par un cahier des charges²⁷, parmi lesquels une allusion à une œuvre littéraire et deux citations²⁸. C'est le cas aussi dans le roman inachevé de Perec, *53 jours*, construit d'après le modèle de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal : le roman respecte l'organisation du roman, le nombre de parties

²⁰ Le Lionnais, F., « Enchaînements », Oulipo, *La Littérature potentielle*, op. cit., pp. 172-174.

²¹ Henri Béhar, dans son article « Le pagure de la modernité », promeut le collage au rang d'emblème de la modernité, *Cahiers du XX^e siècle*, 5, 1976, repris dans *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, pp. 183-204.

²² On peut citer notamment *Comme il fait beau !* de Breton, Desnos et Péret, collage de fragments de *La Genèse* ; « Beaucoup de poussières pour rien » de Tzara, collage de fragments de *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost, ou encore *L'immaculée conception* de Breton et Éluard, collage de fragments du *Kama Sutra*.

²³ Voir notamment, Tzara, T., « Pour faire un poème dadaïste », *Sept manifestes dada*, Paris, Pauvert, 1963, pp. 62-63 : « Pour faire un poème dadaïste. / Prenez un journal. / Prenez des ciseaux [...]. / Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire ».

²⁴ L'œuvre de Joyce en Europe, *Ulysses* puis *Finnegan's Wake*, et celle de Dos Passos aux États-Unis, en particulier la trilogie U.S.A., recourent toutes deux au montage de fragments du monde : publicité, articles de journaux, étiquettes, au point que les « scissors and paste » sont devenus l'emblème de Joyce.

²⁵ Roubaud, J., « Mandrin au cube », entretien publié dans *La Licorne*, 40, 1997, p. 160.

²⁶ Groupe μ , « Douze bribes pour décoller (en 40 000 signes) », *Revue d'esthétique*, 3-4 : *Collages*, 1978, p. 34.

²⁷ Auxquels il faut ajouter quatre éléments supplémentaires non réglés par le cahier des charges : l'inscription dans chaque chapitre des coordonnées de la pièce de l'immeuble dans l'échiquier, l'utilisation d'un document spécial, l'inscription d'un événement survenu pendant la rédaction du chapitre et, enfin, la référence à une œuvre antérieure de Perec. Voir *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi* (édité par Bernard Magné, Hans Hartje et Jacques Neefs), Paris, Zulma et CNRS éditions, 1993.

²⁸ Dans la pratique, le cahier des charges prévoyant aussi dans chaque chapitre un élément « faux » et un élément qui « manque », il n'y a pas exactement une allusion et deux citations par chapitre.

et de chapitres, et reproduit au début de chacun de ses chapitres un élément emprunté au début du chapitre correspondant de l'œuvre de Stendhal. Chaque emprunt participe au dispositif de montage de fragments empruntés, mais aucun n'a d'importance décisive dans l'élaboration du sens du roman : son contenu littéral importe moins que sa relation au dispositif, c'est-à-dire sa participation au montage intertextuel.

1.2. Contraintes intertextuelles

Il faut distinguer cette intertextualité discursive, qui consiste à reprendre des énoncés préexistants que l'on transforme ou que l'on ré-agence, d'une intertextualité opératoire, qui consiste à réutiliser des procédés d'écritures préexistants : la relation intertextuelle n'y est pas la coprésence littérale d'un énoncé particulier mais la reprise d'une contrainte identique. C'est le cas des textes dits « à générateur » : quand Georges Perec écrit *Je me souviens*, il reprend un texte de Joe Brainard, *I remember*, dont il ne cite pas la lettre mais dont il reprend le principe formel, une énumération de fragments commençant tous par la même formule, « je me souviens ». Depuis, chaque oulipien donnant son interprétation personnelle d'une liste de souvenirs, comme Jacques Bens avec *J'ai oublié*, Jacques Jouet avec *Je me souviens* ou encore Eduardo Berti *Funes se souvient*²⁹, s'inscrit dans une filiation avec le texte de Perec.

On trouve aussi parmi les créations oulipiennes des textes générés par des contraintes empruntées. Ainsi, on peut dire que tout ce qui relève de la traduction homophonique provient de ce que Raymond Roussel a développé sous le nom de procédé évolué. Dans son ouvrage posthume, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Roussel dévoile certaines des contraintes qu'il s'est fixées pour écrire ses romans : après le premier procédé, les énoncés paragrammatiques, et le deuxième procédé, qui consiste à relier deux mots pris dans deux sens différents par la préposition « à », Roussel en vient à ce qu'il appelle « le procédé évolué » : « je fus conduit à prendre une phrase quelconque, dont je tirais des images en la disloquant, un peu comme s'il se fût agi d'en extraire des dessins de rébus³⁰ ». Puis, il donne un premier exemple : « "J'ai du bon tabac dans ma tabatière" m'a donné "jade tube onde aubade en mat (objet mat) à basse tierce" ». Cette traduction homophonique devient alors le support d'un récit. On reconnaît ici la contrainte dont se sont servis les oulipiens pour créer des énoncés homophoniques, comme dans *La Cantatrice sauve*, ensemble de variations homophoniques sur le nom de la cantatrice Montserrat Caballé. Par exemple, « Tu te trompes, mon ami, dit Queequog à Ismaël, le capitaine n'a pas cloué la pièce d'or au mâât du Péquod, il l'a attachée avec de la ficelle : MON CHER, ACHAB À LIE ! », ou « Le délicat auteur d'*Etc.* est en villégiature. MONTSERRAT, QUEVAL Y EST »

²⁹ *La Bibliothèque oulipienne*, 88, 205 et 206. Dans ce dernier cas, la référence à Georges Perec se double d'une allusion à la nouvelle « Funes ou la mémoire » de Jorge Luis Borges dans *Fictions* (1944).

³⁰ Roussel, R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963, p. 20.

ou encore ce récit très roussellien : « Passepartout excellait dans l'art de la sarbacane. Son secret était d'enduire le tube avec de l'ail, multipliant ainsi par 10 sa puissance de tir. Séduit par les performances de l'engin, Phileas Fogg en vient à se l'approprier, réclamant sans cesse à son domestique : MON SARBACANE AILLÉ ! ». On peut affirmer que ce goût des oulipiens pour la traduction homophonique vient de son utilisation par Roussel et de la description qu'il en donne ; on note toutefois qu'à la différence de Roussel, chez qui le récit s'autonomise et se présente sans les procédés qui l'ont produit, les oulipiens, que ce soit ici dans *La Cantatrice sauve* ou dans « La Traduction homophonique ou Un singe de beauté³¹ » de Marcel Bénabou, ou encore dans les *Vœux* de Georges Perec, préfèrent associer, dans un souci d'intelligibilité et de communication avec le public, le récit avec l'énoncé homophonique qui en est la source³².

Pour prendre un autre exemple, le texte « Fragments de déserts et de culture », que Perec écrit pour la revue *Traverses* du centre Pompidou, utilise une contrainte d'écriture développée par l'écrivain et photographe Denis Roche, à qui le texte est dédié, notamment dans son ouvrage *Dépôts de savoir et de techniques*³³, dont le titre reprend la syntaxe. Denis Roche a développé une technique de composition qu'il intitule « antéfixe » : il s'agit d'un centon constitué de lignes de 61 caractères, indépendamment des unités syntaxiques ou sémantiques, dans lequel chaque ligne est un extrait d'une source différente. L'antéfixe est donc un montage, mais c'est également une forme de portrait : les sources dont les extraits sont cités sont toujours en lien avec une personne, qu'elles relèvent du domaine public, des œuvres que la personne apprécie par exemple, ou du domaine privé, paroles ou écrits intimes de la personne dont on fait le portrait. Perec en reprend ici le procédé formel en produisant un texte de 149 lignes de 61 caractères³⁴.

1.3. L'intertextualité : une contrainte seconde

Troisième cas de figure, l'emprunt intertextuel n'est ni ce qui fait apparaître la contrainte ni la contrainte même, mais semble un ajout, une contrainte surnuméraire que s'impose l'écrivain dans un texte contraint. On ne sera pas trop surpris de trouver des emprunts intertextuels dans des textes où la contrainte n'est pas trop contraignante, comme le beau présent, texte composé uniquement avec les lettres qui forment le nom

³¹ Oulipo, *La Littérature potentielle*, op. cit., p. 115.

³² De même, dans *La Littérature potentielle*, la « Traduction homophonique » de Marcel Bénabou est élucidée par la « Clef de la traduction homophonique », p. 301.

³³ Roche, D., *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Scuil, 1980.

³⁴ Ce qui rappelle, dans l'œuvre de Perec, le fonctionnement du compendium de *La Vie mode d'emploi*, au chapitre 51, constitué de 179 vers de 60 caractères. Pour l'analyse de ce texte, voir Baetens, J., « Belle et fidèle : Fragments de déserts et de culture », *Revue d'étude perecquienne*, 3 : *Le Cabinet d'amateur*, printemps 1994, pp. 19-24.

des destinataires, que Perec écrit pour le mariage de Jacques Roubaud et Alix-Cléo Blanchette, dans lequel il dispose de 17 des 26 lettres de l'alphabet, notamment de toutes les voyelles ; c'est pourquoi, il peut facilement y glisser un vers de Victor Hugo, « dès l'aube, / À l'heure où blanchit l'alentour³⁵ », ou y réciter son Mallarmé : « Ce texte de circonstance, / dans lequel il n'a été question / ni de nue accablante / ni de basse de basalte / ni d'aboli bibelot d'inanité sonore³⁶ ». Il est en revanche plus surprenant de voir que les auteurs oulipiens s'ingénient parfois à glisser des références intertextuelles dans des textes où la contrainte est vraiment exigeante, comme dans les poèmes hétérogrammatiques de Perec, constitués de onze vers de onze mêmes lettres. Or, le deuxième poème du recueil *Alphabets*, contient, fragmenté, ce même vers de Mallarmé : « Aboli, un très art nul ose / Bibelot sûr, inanité (l'ours-babil : / Un raté...) sonore³⁷ ». On trouve même des emprunts dans le grand palindrome de Perec, dans lequel on peut lire une allusion à un titre de Victor Hugo, « Hep, Oceano Nox, ô, béchamel azur³⁸ ! », et à un titre de Mallarmé, « le verbe enivré (ne sucer ni arrêter, eh ça jamais !) lu n'abolira le hasard³⁹ ».

Puisque la citation est un fragment déjà écrit, il est particulièrement difficile d'en intégrer dans des textes à contrainte, tout simplement parce qu'il faut que l'emprunt respecte cette contrainte. On trouve ainsi dans *La Disparition* de Georges Perec des citations de textes qui sont déjà des lipogrammes en « e », celui d'Ernest Vincent Wright *Gadsby : a Lipogram Novel*⁴⁰, ceux de Raymond Queneau⁴¹. Il y a toujours une forme d'euphorie quand un texte déjà écrit, un fragment que l'on aime ou que l'on trouve par hasard, rencontre la préoccupation immédiate de l'écriture : certains emprunts semblent ainsi ne devoir leur présence dans l'œuvre qu'au fait que le texte source se trouve respecter la contrainte, comme « "Un pour Tous, Tous pour Un"⁴² », « *Homo homini lupus*⁴³ », ou encore des titres ou des citations de Shakespeare : "*Much*

³⁵ Perec, G., « Texte lu aux noces d'Alix-Cléo Blanchette et de Jacques Roubaud », *Beaux présents, belles absentes*, Paris, Seuil, p. 65. Victor Hugo, « Demain dès l'aube... », *Les Contemplations*, v. 1 : « Demain dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne ».

³⁶ *Ibid.*, p. 64. Cf. Mallarmé, « À la nue accablante... », dont les deux premiers vers sont : « À la nue accablante tu / Basse de basalte et de laves », et « Ses purs ongles très haut... », v. 6 : « aboli bibelot d'inanité sonore ».

³⁷ Perec, G., *Alphabets*, Paris, Galilée, 1976, poème n° 2.

³⁸ Perec, G., « Palindrome », *La Clôture et autres poèmes, Œuvres, II, op. cit.*, p. 779. Cf. Victor Hugo, « Oceano Nox », *Les rayons et les ombres*.

³⁹ *Ibid.*, p. 780. Cf. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

⁴⁰ Perec, G., *La Disparition, Œuvres, I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 304 : « "romantic moonlight casting murky shadows down a long, winding country road" ».

⁴¹ *Ibid.*, p. 464 : « Ondoyons un poupon, dit Orgon, fils d'Ubu [...]. Ubu pond son poids d'or ». Queneau, R., « Lipogramme en A, en E et en Z », Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 98 et p. 446. « Au son d'un ocarina qui jouait *L'Or du Rhin*, Ali Baba, un pacha nain plus lourd qu'un ours [...] quant au lion, il courut si fort qu'il mourut », Queneau, R. « Lipogramme en E », *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, p. 97.

⁴² *Ibid.*, p. 430. Cf. Dumas, A., *Les Trois mousquetaires*.

⁴³ *Ibid.*

ado about nothing⁴⁴”, “Alas, poor Yorick⁴⁵!”, “it is a story told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing⁴⁶”, énoncés célèbres qui semblent issus tout droit d’un répertoire de citations dépourvues de « e ». Mais, la plupart des emprunts dans le roman de Perec sont des citations réécrites selon la contrainte du lipogramme⁴⁷ : ajoutant une difficulté supplémentaire, nécessitant une traduction lipogrammatique, ces emprunts deviennent une forme de deuxième contrainte. On trouve ainsi, dans le roman des résumés lipogrammatiques d’œuvres littéraires, insérés dans le roman : résumé de *L’Invention de Morel* de Bioy Casares⁴⁸, de *L’Élu* de Thomas Mann⁴⁹ ou encore de *Moby Dick* de Melville, mais aussi un certain nombre de citations. L’exemple le plus emblématique est le morceau de bravoure que représente la réécriture sans « e » d’une anthologie de la poésie française du XIX^e siècle composée, outre « Voyelles » de Rimbaud dont nous avons déjà parlé, de « Brise Marine » de Mallarmé, de « Booz endormi » de Victor Hugo et de trois poèmes des *Fleurs du mal* de Baudelaire, « Recueillement », « Correspondances » et « Les Chats⁵⁰ ». Il y a aussi un certain nombre de citations représentées dans le texte comme des citations, qu’elles soient démarquées typographiquement, ou que leur source soit indiquée par un nom propre (nom d’auteur, titre de l’ouvrage, nom de personnage), de Lowry, de Poe, d’Hugo, de Joyce ou encore de Kafka⁵¹.

On pourrait expliquer la présence de cette contrainte seconde, de cette surdétermination de l’écriture, par la capacité de l’emprunt à faire voir la contrainte, puisqu’on reconnaît à la fois un énoncé de départ et sa transformation, dans un souci de visibilité de la contrainte. Cette visibilité est d’autant plus importante quand l’emprunt a, dans une dimension autoreprésentative, un rapport avec la contrainte en question. C’est ce que Bernard Magné appelle le métatextuel : « l’ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent⁵² », et ce qu’à l’Oulipo on appelle plutôt le principe de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 469 : « ça vous avait un air *Much ado about nothing* plutôt irritant ». Shakespeare, *Much ado about nothing*, *Beaucoup de bruit pour rien*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 461. “Alas, poor Yorick!”, Shakespeare, *Hamlet*, V, 1 ; Sterne, *Tristram Shandy*, Livre I, chapitre 12.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 428. Shakespeare, *Macbeth*, V, 5. À noter que, dans ce cas, la citation est légèrement modifiée, puisque le texte d’origine donne : “It is a tale told by an idiot...”.

⁴⁷ Ces citations, déformées par la contrainte, sont nécessairement non littérales. À proprement parler, elles appartiennent donc à ce que l’Oulipo appelle des « traductions », que l’on pourrait définir comme des parodies sans effet comique ni satirique.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 281-286.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 288-294.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 342-348.

⁵¹ Perec, G., *La Disparition*, *op. cit.*, pp. 350, 397, 451, 466 et 469. Pour l’identification des différents emprunts dans l’œuvre de Perec, je me permets de renvoyer à ma thèse, *Une vie dans les mots des autres. Le geste intertextuel de Georges Perec*, Thèse de Doctorat, établie sous la direction d’Éric Marty et de Yannick Séité, Paris VII Denis-Diderot, 2015.

⁵² Magné, B., « Le puzzle mode d’emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d’emploi* de Georges Perec », *Perecollages*, *op. cit.*, p. 33. Voir aussi dans « Métatextuel et antitexte », *Cahiers de narratologie*, 1, 1989, p. 151.

Roubaud : « un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte⁵³ ». Dans *La Disparition*, la présence d'emprunts s'explique ainsi parfois par cette dimension autoreprésentative. C'est le cas notamment de la réécriture de la nouvelle *La Lettre volée* d'Edgar Allan Poe au début du chapitre 4⁵⁴ : en plus de s'inscrire dans un horizon plus large de la disparition et de l'anéantissement, car dans le roman la lettre volée en question n'est jamais retrouvée, la nouvelle de Poe permet, à qui sait la reconnaître, de faire apparaître le fonctionnement même du lipogramme : une lettre a été volée. C'est le cas aussi de la réécriture du poème « Voyelles » de Rimbaud, devenu « Vocalisations », qui fait apparaître dans le premier vers, à la place du « e blanc », le syntagme « (un blanc) », qui permet à Perec de faire apparaître dans le texte l'omission de la voyelle : il y a « un blanc » à la place du « e ». Mais, il y a aussi des citations non représentées, laissées à l'appréciation et la compétence de qui pourra les identifier : par exemple, la réécriture de l'incipit d'*À la recherche du temps perdu*, « il s'alitait pourtant au couchant⁵⁵ », de la « Chanson d'automne » de Verlaine, « un sanglot aussi long qu'un violon automnal⁵⁶ », d'un vers du « Tombeau d'Edgar Allan Poe » de Mallarmé, « volcan grondant ainsi qu'un bloc raidi chu d'un ouragan obscur⁵⁷ », d'une célèbre phrase de Raymond Roussel, « l'inscription du Blanc sur un Bord du Billard⁵⁸ », enfin de l'ouverture de l'avant-dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* : « Nous voyagions. Nous avons connu l'obscur chagrin du transat, la nuit dans l'inconfort glacial du camping, la fascination du panorama, l'affliction au goût sûr d'accords trop tôt rompus⁵⁹ ». On peut dès lors s'interroger sur la présence de ces emprunts, sur la raison de cette difficulté supplémentaire que s'impose l'auteur oulipien à vouloir, à tout prix, intégrer des fragments étrangers à son œuvre.

⁵³ Roubaud, J., « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 90. On notera que Jacques Roubaud prend justement l'exemple de *La Disparition*.

⁵⁴ Perec, G., *La Disparition*, *op. cit.*, pp. 295-296. On retrouve cette allusion à la nouvelle de Poe dans le récit monovocalique en « e » de Perec, *Les Revenentes*, dans *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 542 : « Te remembères les "Lettres mençentes" : le meyer recette de céler est de sembler lesser en éveudence ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 322. Proust, M., *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 3 : « Longtemps je me suis couché de bonne heure ».

⁵⁶ *Ibid.*, p. 368. Verlaine, P., *Poèmes saturniens*, « Chanson d'automne », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 72 : « Les sanglots longs / des violons / de l'automne ».

⁵⁷ *Ibid.*, p. 372. Mallarmé, *Œuvres complètes*, « Le Tombeau d'Edgar Poe », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 38 : « calme bloc ici bas chu d'un désastre obscur ».

⁵⁸ *Ibid.*, p. 369. Voir aussi dans *La Disparition*, *op. cit.*, p. 391 : « l'inscription du blanc sur un bord du billard » et p. 396 : « La signification du signal blanc du bord du billard ». Cf. Roussel, R., *Parmi les noirs*, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963, p. 163.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 400. Flaubert, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, *L'Éducation sentimentale*, III, p. 448 : « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. »

2. L'intertextualité comme transaction

Ce recours à des emprunts intertextuels est à la fois une pratique dont l'Oulipo hérite, et une pratique qui lui est contemporaine, qui dépend donc aussi d'un champ littéraire déterminé, qui constitue le régime de littérarité dans lequel l'Ouvroir se constitue comme groupe. Les pratiques intertextuelles sont très anciennes, mais la modernité littéraire exaspère cette pratique : comme le note André Topia, « Le statut du citationnel est le lieu à la fois central et problématique où se joue l'écriture depuis la fin du XIX^e siècle⁶⁰ ». Nombreux sont les auteurs ou les groupes contemporains de l'Oulipo à multiplier les citations et les allusions dans leurs œuvres : Philippe Sollers et ce qu'il appelle des « prélèvements⁶¹ », Guy Debord et ce qu'il appelle des « détournements⁶² », mais aussi différents auteurs publiés aux éditions de Minuit, Beckett, Robbe-Grillet, Claude Simon, le groupe Change, etc. L'emprunt intertextuel est une valeur en tant que pratique, mais aussi en fonction de ce qu'il emprunte, au sein d'une économie des œuvres et des auteurs. Ainsi Lautréamont, emblème de la modernité pour la critique littéraire des années 60 et 70⁶³, est-il cité par François Le Lionnais dans « Le second manifeste » : « le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par une idée juste⁶⁴ », mais aussi par Marcel Bénabou dans « Un aphorisme peut en cacher un autre » : « au lecteur maintenant de se mettre au travail : la philosophie, comme la poésie, doit être faite par tous⁶⁵ ».

Mais à la différence de ces écritures modernistes, ou d'avant-garde, recherchant avant tout une certaine hétérogénéité formelle et une certaine fragmentation du sens, parfois jusqu'à l'illisibilité, l'Oulipo recherche davantage une forme de connivence avec le public. C'est pourquoi on pourrait alors le définir comme un groupe postmoderne, au sens que lui donne Charles Jencks dans le domaine de l'architecture, dans l'introduction du *Langage de l'architecture postmoderne* : en réaction à un modernisme architectural radical et fonctionnel, Jencks conçoit le post-modernisme comme « la fin de l'extrémisme d'avant-garde, le retour partiel à la tradition et le rôle

⁶⁰ Topia, A., « Contrepoints joyciens », *Poétique*, 27, 1976, p. 352.

⁶¹ Sollers, Ph., « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 75 : « Les fragments lisibles entre guillemets [dans *Nombres*] ne sont pas des citations mais des prélèvements opérés sur des tissus textuels différents ».

⁶² Voir Debord, G., « Relevé provisoire des citations et des détournements de *La Société du spectacle* », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 862-872.

⁶³ Il n'y a qu'à voir le nombre d'articles et d'essais consacrés à Lautréamont, notamment ceux de Kristeva, de Sollers, « La science de Lautréamont », *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, ou encore de Maurice Blanchot, « L'expérience de Lautréamont », *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963.

⁶⁴ Le Lionnais, F., « Le second manifeste », *op. cit.*, p. 27. Lautréamont, *Poésies*, II, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 283.

⁶⁵ Bénabou, M., « Un aphorisme peut en cacher un autre », *La Bibliothèque oulipienne*, t. I, 1984, p. 254.

central de la communication avec le public⁶⁶ ». Or, dans ce « retour à la tradition » et dans cette « communication avec le public », l'intertextualité, à la fois comme trace du passé et comme connivence, joue un rôle décisif. Le recours à l'intertextualité permet de maintenir une forme de lisibilité en associant expérimentation formelle et communication avec le public. C'est pourquoi, d'une part, les emprunts effectués sont souvent des énoncés célèbres. Ainsi, quand Georges Perec et Eugen Helmlé produisent un *Hörspiel* pour une radio sarroise intitulé *Die Maschine*, qui consiste à faire subir à un énoncé un certain nombre de variations, ils choisissent l'un des poèmes les plus célèbres de la poésie allemande «Wandrer's Nachtlid» de Goethe, que tout écolier allemand a étudié⁶⁷. Et Henri Godard note à propos de Queneau qu'il « ne fait appel qu'à la culture la plus largement partagée », « l'intertextualité est toujours un clin d'œil adressé au lecteur »⁶⁸. C'est pourquoi, d'autre part, les emprunts intertextuels sont fréquemment représentés, comme le note Hervé Le Tellier dans son *Esthétique de l'Oulipo* :

la trace d'une œuvre dans une autre n'est jamais totalement gommée : l'oulipien sait d'expérience ce que l'enfant connaît d'instinct, qu'un déguisement ne vaut que s'il est identifiable comme tel. Si effacement il y a, ce dernier est clairement signalé. Le « pillage » comme sa dissimulation sont révélés, voulus, ils participent d'un immense recyclage de la littérature⁶⁹.

Les membres de l'Oulipo font en particulier souvent référence dans leurs productions aux autres oulipiens et à leurs œuvres, afin de fonder le groupe comme groupe et non comme somme : comme le note Jacques Roubaud, « l'Oulipo est un groupe ; un auteur oulipien n'est pas un auteur isolé ; il appartient au groupe Oulipo⁷⁰ ». Dans son ouvrage sur les avant-gardes, Vincent Kaufmann note la dimension communautaire de toute poétique des groupes littéraires : « l'avant-garde est communauté à l'état virtuel, elle émerge comme une possibilité de partage qui implique toujours, de façon plus ou moins explicite, une contestation des pratiques individuelles de l'art », par conséquent les « œuvres produites dans un "contexte" collectif [sont] porteuses d'une poétique de groupe⁷¹ ». Une fois coopté, en 1967,

⁶⁶ Jencks, Ch., *Le Langage de l'architecture post-moderne*, Paris, Denoël, 1977, p. 6.

⁶⁷ Voir White, J., "Goethe in the machine. Georges Perec's computer-based exercices with the repertoire of 'Über allen Gipfeln'", *Publications of the English Goethe Society*, 1971, XLI, pp. 103-130.

⁶⁸ Godard, H., « Raymond Queneau dans le roman français du XX^e siècle », Queneau, R., *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp. XV-XVI. Claude Debon, dans son article « La réécriture dans *Les Fleurs bleues* », repris dans *Doukiplédonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, 101-109, s'inscrit toutefois en faux contre cette idée d'une culture partagée en dressant le catalogue des citations et des « collages », parfois « rares », faits par Queneau dans *Les Fleurs bleues*.

⁶⁹ Le Tellier, H., *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, p. 194.

⁷⁰ Roubaud, J., « L'auteur oulipien » in Contat, M. (éd.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 81.

⁷¹ Kaufmann, V., *Poétique des groupes littéraires. (Avant-gardes 1929-1970)*, Paris, PUF, 1997, p. 5. Voir aussi son chapitre « Au défaut du sujet (Oulipo) », pp. 48-53.

Georges Perec s'ingénie ainsi à faire référence au nom du groupe ou au nom de ses membres : dans le feuilleton radiophonique *Les extraordinaires aventures de M. Eveready*, qu'il écrit au début des années 1970, il y a une « île Oulipie », dont les habitants sont évidemment les oulipiens, gouvernée par le roi « Oulipias », mais il existe également un métal appelé « oulipium » et un « acide oulipique », dit « oulipol ». Dans *La Vie mode d'emploi*, on trouve au chapitre LIX, l'apparition dite « hypographique » des noms des membres de l'Oulipo⁷². Jacques Roubaud, dans le cycle d'*Hortense*, place au centre de l'intrigue la Poldévie, arrimant ainsi son récit à celui de Raymond Queneau dans *Pierrot mon ami*. La multiplication de ces références implique une certaine compétence lectorale et pose le problème de la connivence avec le lecteur. Hervé Le Tellier remarque en effet que les « les allusions intraoulipiennes » sont parfois « fort ésotériques : qui est, sinon Georges Perec, le G.P. de cette note de référence de Jacques Roubaud dans *L'Exil d'Hortense* : “see The Koala Murder Case, de G. P.” ? » et ajoute « qui reconnaîtrait aujourd'hui, toujours dans *Adieu Sidonie*, l'allusion à l'oulipien belge et ami de Queneau André Blavier dans André de la Blave⁷³ ? ». Preuve que la compétence lectorale est la chose la moins bien partagée du monde, Camille Bloomfield note, dans sa thèse, que c'est précisément : « de façon limpide que Jacques Bens crypte son allusion à André Blavier, originaire de la région de la Fagne, où il a emmené les oulipiens, dans *Adieu Sidonie*, lorsqu'il met en scène André de la Blave », et elle ajoute que « cela se corse un peu lorsqu'il s'agit de reconnaître, derrière l'apparemment banal “Giacomo Bens”, le double littéraire de Jacques Bens, dans le roman de Noël Arnaud *L'Agence Queneau*⁷⁴ ». Or, à mon tour, je trouve que s'il est assez facile d'identifier « Giacomo Bens » pour qui s'intéresse à l'Oulipo, à ses membres et à son histoire, il est en revanche assez difficile de reconnaître le nom de François Le Lionnais anagrammatisé à deux reprises dans *La Vie mode d'emploi*, en « Léon Salini » et « Narcisse Follaninio⁷⁵ ».

La représentation de l'intertextualité devient alors une question éthique : au sein de cette « esthétique de la complicité⁷⁶ » de la part des oulipiens, on peut remarquer une forme de contradiction entre une dimension ludique fondée sur le partage et la pratique de l'emprunt non représenté. Autant les clins d'œil ne jouent pas

⁷² Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, Œuvres, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, pp. 323-324. Voir Joly, J.-L., « Disparition hypographique de l'Oulipo dans *La Vie mode d'emploi* », *Les Cahiers de l'Herne* : Perec, Paris, L'Herne, 2016, pp. 267-272.

⁷³ Le Tellier, H., *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 203.

⁷⁴ Bloomfield, C., *L'Oulipo : histoire et sociologie d'un groupe monde*, Thèse de Doctorat, établie sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, 2011, p. 637.

⁷⁵ Oulipo, « À Georges Perec », *La Bibliothèque oulipienne*, 2, 1987, p. 92 : « Je me souviens du plaisir que j'eus à me retrouver anagrammatisé dans *La Vie mode d'emploi* sous les noms de Léon Salini, avocat de Mme de Beaumont (pp. 183, 186, 187) et de Narcisse Follaninio (p. 353) ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 177.

un rôle décisif dans l'élaboration du sens et peuvent donc passer inaperçus⁷⁷, autant les allusions ou les citations qui ont un rôle structurant mais qui sont volontairement dissimulées sont par conséquent discriminantes entre un lectorat capable de les décoder et un autre qui ne le peut pas. Le rêve de communisme se renverse en célébration de la communauté : le fragment intertextuel, censé inclure le lecteur, par le biais de la connivence, de la référence commune, est en fait ce qui va exclure le lecteur. Le décodage de l'intertexte exclut précisément à mesure qu'il inclut : « toutes les formes de l'allusion, qui mettent en œuvre le lien d'un savoir partagé, sont en même temps mises à l'épreuve, et par là confirmation voire célébration de la communauté correspondant à ce lien⁷⁸ ». En ce sens, une littérature intertextuelle dans laquelle prédominent des formes non représentées d'emprunt, plagiat ou allusion, pourrait être qualifiée de littérature fondamentalement antidémocratique. La littérature fondée sur l'intertextualité est nécessairement, et ce d'autant plus lorsque ses emprunts sont dissimulés, une littérature élitiste. Si on a pu parler et de jeu avec le lecteur et d'indices laissés par les oulipiens dans leurs œuvres, notamment dans le cotexte immédiat des emprunts, il faut bien admettre que ces indices n'en sont pas véritablement. La plupart des indices qui permettent de localiser ou d'identifier des fragments d'autres textes appartiennent à la catégorie de ce que Bernard Magné a appelé « indice paradoxal » : « Ces indices [...] n'éclairent que ceux qui pourraient précisément s'en passer. Ce sont finalement moins des moyens de connaissance que des signes de reconnaissance⁷⁹ ». Dans un curieux renversement, ce ne sont pas les indices qui permettent de retrouver les fragments intertextuels, mais l'identification des citations et des allusions qui permet de lire comme indices certains éléments du texte : ils n'ont donc aucune valeur heuristique, et ne fonctionnent pas tant comme des indices que comme des preuves⁸⁰. Les mentions récurrentes du « suffisant lecteur », « le pari d'un lecteur en intelligence, d'un lecteur "à qui on ne la fait pas" »⁸¹, sont bien la preuve de la conscience de cette contradiction.

Habitant cette contradiction, les oulipiens peuvent ainsi faire le choix de l'élucidation et de la représentation de leurs emprunts, engageant par conséquent leur lecteur dans une forme de participation, comme Jacques Roubaud qui, dans *ℰ*, fait

⁷⁷ Le Tellier, H., *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 205 : « la référence, trop discrète, échappe-t-elle à son regard ? L'enjeu est faible et l'inattention sans conséquence. Est-elle perçue, relevée, identifiée – sans que le lecteur connaisse pour autant avec précision la filiation – qu'elle tisse avec lui un lien supplémentaire, qui lui rappelle qu'il est en terrain de connaissance, en terre de connivence ».

⁷⁸ Authier-Revuz, J., *Ces mots qui ne vont pas de soi*, op. cit., p. 308.

⁷⁹ Magné, B., « Les Cahiers des charges de Georges Perec », *Le Magazine littéraire*, 316, 1993, p. 72.

⁸⁰ Voir Baetens, J., *Les Mesures de l'excès, essai sur les Églogues de Renaud Camus et al.*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1992, pp. 14-15 : « Signaler au lecteur une absence que rien, dans l'écrit même, ne permet de supprimer, c'est l'inciter à combler cette lacune toutes affaires cessantes, c'est transformer l'écrit en devinette et la lecture en effort pour percer le mystère des origines. Or, de pareille lecture, la prime n'est pas textuelle (ce n'est pas la relecture qui permet de venir à bout de l'énigme), mais culturelle (c'est d'un savoir encyclopédique que l'on attend tout salut) ».

⁸¹ Le Tellier, H., *Esthétique de l'Oulipo*, op. cit., p. 178.

suivre de nombreuses citations de leurs sources, notamment dans la quatrième partie, et qui, à la fin de *Trente et un au cube*, ajoute une identification des différents auteurs pillés dans les « Remerciements à (dans l'ordre de leur première intervention)⁸² », ou comme Georges Perec, ajoutant à la fin de *La Vie mode d'emploi*, un « post-scriptum » précisant la liste des auteurs auxquels Perec a emprunté des citations « parfois légèrement déformées⁸³ », ou au contraire faire le choix de la dissimulation. Dans *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec s'est astreint à faire allusion, dans chacun des chapitres, à un autre de ses livres, parfois de façon très évidente, comme la reprise de l'argument de sa pièce *L'Augmentation* au chapitre 98, parfois de façon pratiquement invisible, comme lorsqu'il intègre à l'œuvre des allusions à des œuvres inachevées ou perdues, qu'aucun lecteur ne peut donc connaître : l'allusion à « l'Île Palawan », au chapitre 15, où se situe l'action d'un de ses romans de jeunesse *J'avance masqué*, le fait que l'appartement de Gaspard Winckler ait d'abord été occupé par Monsieur Jérôme, tel que cela apparaît clairement dans le plan de l'immeuble fourni par Perec à la fin du roman, allusion à l'intrigue du *Condottiere*, dans lequel le maître et le prédécesseur de Gaspard Winckler se nomme « Monsieur Jérôme », ou encore le thème latin du chapitre 68, « une feuille de papier couverte de dessins enfantins dans les interstices desquels se glisse le brouillon laborieux d'un thème latin de classe de cinquième : *dicitur formicas offeri granas fromenti...* », thème qui est en fait l'œuvre du jeune Georges Perec, alors en classe de cinquième, qu'il avait conservé et qu'il a recopié comme l'une de ses « œuvres » dans ce chapitre⁸⁴.

On le voit, ces emprunts n'ont aucune dimension publique, et n'existent, comme emprunts, que pour celui qui les intègre dans son œuvre. La dissimulation n'est pas forcément un appel à l'exégèse, au « jeu de piste », mais parfois le signe de la présence du privé, de l'intime, comme dans *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud, dont les poèmes, comme le note Jean-François Puff, « réécrivent de nombreux passages du *Journal* d'Alix-Cléo Roubaud, femme du poète. Cette réécriture, l'impossible dialogue dont elle témoigne, sont des éléments-clefs du sens du livre⁸⁵ ». Les pratiques intertextuelles nous obligent alors à interroger la place de la subjectivité dans les textes oulipiens.

3. Sujets oulipiens

On peut affirmer que, dans une certaine mesure, la contrainte efface l'auteur

⁸² Roubaud, J., *Trente et un au cube*, Paris, Gallimard, 1973, p. 131.

⁸³ Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 647.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁸⁵ Puff, J.-F., *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 62.

en tant que principe d'expression. Comme le note Claude Burgelin, « l'Oulipo a su renouer avec la raison classique : un mode de raisonnement impose ses structures, une contrainte dicte ses formes, un texte antérieur ses astreintes ou sa matricé [...]. L'auteur n'existe qu'à proportion d'être un modeste continuateur-imitateur de l'apport de ses devanciers⁸⁶ ».

L'auteur ne s'y présente pas comme garant de l'originalité d'une œuvre produite par son imagination. La mise à distance de l'idée de l'inspiration créatrice est un des fondements de l'Ouvroir de Littérature Potentielle : Raymond Queneau oppose ainsi l'écriture sous contrainte qui nous rend plus libre, en tant que nous avons conscience de la contrainte, et l'écriture sans contrainte, régie par l'inspiration, qui nous asservit, en tant qu'elle est une contrainte dont nous n'avons pas conscience. Le geste décisif de Queneau est d'avoir fait de l'inspiration, perçue comme ce qui échappe à toute détermination, une détermination qui s'ignore. De plus, on peut opposer le recours à l'emprunt à la notion de style, qui stipule qu'en trouvant sa voie, c'est-à-dire en se différenciant des autres, l'écrivain trouverait sa voix, c'est-à-dire son style propre. Par le biais du centon, de la combinatoire d'énoncés ou de procédures de transformations de textes sources, on peut dire que les oulipiens font jouer la forme contre le style. Par conséquent, les productions oulipiennes se présentent parfois comme écrites sans sujet : selon Christelle Reggiani,

le recours à la combinatoire [aphoristique] conduit ainsi le deuil de la voix poétique : parce que l'histoire a rendu le poète muet, le poème, lorsqu'il persiste encore à s'écrire, emprunte au trésor figé de la langue impersonnelle des proverbes ou des classiques – dans laquelle s'énonce, désarrimée de tout ancrage subjectif, la voix même de la culture⁸⁷.

Toutefois, malgré cette absence apparente du sujet dans les productions oulipiennes, demeure la possibilité d'un lyrisme sans énonciation lyrique, d'une forme de lyrisme oblique, qui passe par le biais d'une parole empruntée. Plutôt que d'opposer citation et intime, on pourrait considérer que la citation est un masque qui permet de dire sans dire, qui permet l'émergence d'une parole oblique. Cette parole oblique, d'un point de vue subjectif, est une forme de pudeur pour le sujet, qui se tient à distance de lui-même. Dès lors, la citation ou l'allusion, qui appartiennent, dans ce cas, à la rhétorique de l'euphémisme et de la périphrase, permettent de dire sans dire. Comme le note Claude Burgelin,

lorsque [les oulipiens] se dénoncent joyeusement comme plagiaires, une fois de plus se déroule un jeu ambigu avec la notion même de création : sous le masque du plagiaire,

⁸⁶ Burgelin, C., « Quelques remarques sur le sujet oulipien en guise de préface », *Un art simple et tout d'exécution*, op. cit., pp. 12-13.

⁸⁷ Reggiani, Chr., *Poétiques oulipiennes*, Paris, Droz, 2014, p. 114.

l'auteur prend place et étouffe en douceur le plagiaire. En se revêtant du manteau de l'autre, en semblant ne se livrer qu'à une sorte de palimpseste, l'auteur se donne toute la liberté de déploiement⁸⁸.

Cette subjectivité se déploie dans le choix des emprunts intertextuels, dont le contenu peut résonner avec la vie de celui qui les sélectionne. Ainsi, quand Perec choisit de réécrire, dans une forme de palindrome syllabique, *El Desdichado* de Nerval dans son texte *Dos, caddy d'aisselles*, c'est à la fois pour rendre hommage à Raymond Queneau, qui avait produit *El Desdonado*, réécriture en S+7 du poème, et parce que ce poème convoque la question de la judéité : les premiers mots, « je suis le ténébreux, le veuf », deviennent « veuf, l'Hébreu n'était. Le suis-je⁸⁹ ? ». De plus, le choix d'une contrainte palindromique, qui peut se lire de gauche à droite ou de droite à gauche, convoque ce que Bernard Magné appelle les « symétries bi-latérales⁹⁰ », qui constituent selon lui l'un des autobiographèmes perecquiens, puisqu'elles font apparaître simultanément le régime de lecture grec et le régime de lecture hébraïque. Toutefois, ce rapport entre le sujet et l'œuvre choisie ne nous est pas toujours donné et ne correspond pas toujours à un contenu biographique précis, mais plutôt à un rapport subjectif entre l'emprunt et celui qui le sélectionne. Dans la dédicace à *La Vie mode d'emploi* que Perec rédige pour l'exemplaire de Michel Leiris, on lit :

vous trouverez ici, dans *La Vie mode d'emploi*, dix traces éparpillées, comme dix pièces de mon puzzle. Elles vont d'un unique mot magique – Champs catalauniques – à de courts récits de rêves, visions et images inscrites dans ma mémoire de lecteur, que j'ai tenues à utiliser, en même temps que d'autres venues de tous les auteurs que j'aime, non comme des citations, mais comme les axes mêmes de mon travail d'écriture⁹¹.

Non des citations donc, mais des traces amoureusement retenues de ses journées de lecture qu'il a inscrites dans l'œuvre, comme autant de fragments de soi. André Gide, dans sa conférence « De l'influence en littérature », essaye de penser ce rapport entre les mots de l'autre et l'intime :

j'ai lu ce livre ; et après l'avoir lu je l'ai fermé ; je l'ai remis sur ce rayon de ma bibliothèque, – mais dans ce livre, il y avait telle parole que je ne peux pas oublier. Elle est descendue en moi si avant, que je ne la distingue plus de moi-même [...].

⁸⁸ Burgelin, C., « Quelques remarques sur le sujet oulipien en guise de préface », *Un art simple et tout d'exécution*, op. cit., p. 17.

⁸⁹ Perec, G., « Dos, Caddy d'aisselles », *À Raymond Queneau, La Bibliothèque oulipienne*, 4, 1977. Texte repris dans *La Clôture et autres poèmes*, Paris, Hachette, P.O.L., 1980. Ce texte est un hommage à Queneau car il fait référence à « El Desdonado », la traduction quenienne du poème de Nerval selon la méthode du S+7. Cf. Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, op. cit., p. 168.

⁹⁰ Magné, B., « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur*, 5, 1997, pp. 5-42.

⁹¹ Georges Perec, dédicace de l'exemplaire de *La Vie mode d'emploi* envoyé à Michel Leiris (je souligne). Cette dédicace était présentée lors de l'exposition *Leiris & co* qui s'est tenue au Centre Pompidou de Metz en 2015. Elle a été transcrite par Philippe Didion dans ses *Notules dominicales de Culture Domestique*, 667.

Sa puissance vient de ceci qu'elle ne fait que me révéler quelque partie de moi encore inconnue à moi-même, elle n'a été pour moi qu'une explication – oui, qu'une explication de moi-même⁹².

Par conséquent, cela nous oblige à intégrer dans notre interprétation du geste intertextuel une dimension privée, qui rend nécessaire de postuler une subjectivité dans l'étude d'une pratique qui n'est pas que textuelle mais possède une dimension existentielle. Loin des premiers exercices oulipiens, qui se voulaient tout d'exécution, le lyrisme oblique que permet cette pratique de l'emprunt citationnel, en particulier quand il est dissimulé, renvoie en dernier lieu à une conception paradoxalement romantique de la littérature : l'auteur reste le garant du sens de l'œuvre et l'œuvre monument (*La Vie mode d'emploi*, *Le Grand incendie de Londres*, le cycle d'*Hortense*), voire l'œuvre complète, demeurent le paradigme de l'écriture. La présence massive de l'intertextualité dans les écrits oulipiens à contrainte relève donc d'un certain nombre de choix : choix d'une forme de communication et de connivence avec le lecteur, choix d'une certaine posture de lettré pour contrebalancer sans doute le caractère un peu trop ludique de ces réécritures de potaches, choix enfin d'une forme d'intertextualité contre une autre, non pas une matière première transformée par la contrainte dans des textes potentiels, mais l'emprunt, très souvent non représenté, détenteur d'un sens, parfois privé, une fois intégré dans la forme de l'œuvre.

⁹² Gide, A., « De l'influence en littérature », *Prétextes*, dans *Essais critiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 406.